

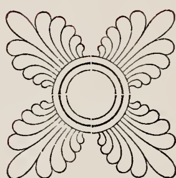
LES PEINTURES

DU

GRAND VESTIBULE

DU

MUSÉE D'ANVERS.



LES PEINTURES

DU

GRAND VESTIBULE

DU

MUSÉE D'ANVERS,

EXÉCUTÉES PAR

N. DE KEYSER,

DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ANVERS.

Extrait du PRÉCURSEUR, *et publié à l'occasion de la remise à* Mr DE KEYSER *de la médaille d'or, votée par souscription publique.*

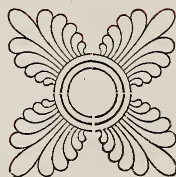
14 AVRIL 1873.

ANVERS,

IMPRIMERIE J.-E. BUSCHMANN,

Rempart de la Porte du Rhin.

1873.







En nous trouvant confondu dans la foule qui, les premiers jours après l'inauguration des peintures de De Keyser, se pressait curieuse dans le Vestibule du Musée, nous avons entendu sortir de la bouche d'un amateur d'art, plus porté d'habitude à la critique qu'à l'admiration, cette parole sincère qui, dans sa concision, nous a paru donner la caractéristique de l'œuvre de De Keyser : « C'est vivant et plein de pensée. »

Cet amateur ne nous en voudra pas, nous l'espérons, de nous être emparé de son jugement et de le faire nôtre.

Oui, la vie et la pensée rayonnent dans toute l'œuvre. En se proposant de célébrer en grandes

pages picturales la glorification de l'École d'Anvers, De Keyser a compris que pour réaliser une œuvre digne des maîtres qu'il voulait faire revivre, il était nécessaire de les saisir sous leur physionomie de créateurs artistiques, avec cette supériorité que donne l'instinct du beau, à ce moment de leur existence où, la pensée dominant seule, ils agissent dans la plénitude des facultés les plus hautes, les plus précieuses de leur nature. A ce moment sacré de la conception intellectuelle, l'homme, si inférieur qu'il puisse être à certains égards, disparaît pour ne laisser voir que l'artiste qui crée. Dans l'Empyrée où nous introduit De Keyser nous devons donc nous attendre à voir toutes ces figures vénérées du passé se mouvoir avec un cachet de supériorité intelligente et de volonté sereine. Ce résultat est atteint. Les personnages représentés sont pris dans la réalité de leur nature, mais le lien moral qui les rassemble les fait se révéler dans leur vraie signification et a chassé loin d'eux les passions d'en bas et les vulgarités des jours ordinaires. Une émotion de vie les pénètre, et la puissance du génie éclaire leurs fronts. Ils respi-

rent, ils pensent, et la pensée de celui qui les a évoqués en ce lieu, circule elle-même palpable, évidente, au milieu de ces groupes à la formation desquels elle a présidé, assignant à chacun sa vraie place et son rôle harmonique dans la vaste synthèse.

Arriver à ce degré de vérité et d'élévation dans l'expression était déjà une difficulté de premier ordre. Le sujet choisi par De Keyser était du reste ingrat. Il touche de trop près aux sujets purement officiels. Il laisse trop peu de champ à l'imagination. Il exigeait de longues et patientes recherches. Il n'était réalisable qu'au prix d'une prodigieuse science de la composition. Il privait l'auteur des ressources si sympathiques des effets dramatiques, du sentiment qui empoigne. Pas de déchirements de l'âme à exprimer, pas de douleurs. pas de transports, pas de passions! Comme l'orateur athénien restant impassible et s'enveloppant de son manteau, afin d'être toujours noble et digne et de ne trahir ni par la physionomie ni par un geste l'émotion qui grondait en lui, ainsi les héros du

cycle traité par De Keyser ne peuvent éprouver que les émotions pures et calmes d'hommes livrés à la contemplation et à l'étude du beau. Ces difficultés spéciales s'ajoutant aux difficultés ordinaires d'une création artistique, et surtout d'une création de cette importance, n'ont pas arrêté l'élan de l'artiste, et elles rehaussent pour lui le prix de la victoire.







Le pourtour du vestibule à la hauteur du palier qui donne accès aux salles du Musée est décoré de quinze toiles qui représentent le développement de l'École d'Anvers et des épisodes de la vie de ses principaux maîtres.

La pensée générale est d'abord exprimée par trois vastes compositions centrales qui, dans leur ensemble, montrent toutes les illustrations de l'art flamand groupées autour de la ville d'Anvers, assise sur un trône, leur distribuant des couronnes et ayant à ses pieds deux

admirables figures de femmes, symboles de l'Art gothique et de la Renaissance.

Si le motif de cette conception était presque indiqué par le sujet lui-même, ce qui ne l'était certes pas, c'est la variété, l'animation, l'air et la lumière jetés au milieu de ces groupes multiples qui mettent en scène dans un espace restreint un si grand nombre de personnages ; ce qui ne l'était pas non plus, c'est le caractère de vérité donné a chaque individualité, non seulement de cette vérité matérielle qu'exprime un portrait convenablement rendu — et ce sont ici tous portraits, car lorsque l'auteur n'a pu retrouver les traits d'un artiste, il l'a peint vu de dos — mais de cette vérité de sentiment qui montre le personnage avec sa raison d'être et dans ses rapports nécessaires, ses liens naturels avec les amis et les rivaux qui l'entourent.

Rubens est là debout, plein de douceur et de force ; une puissance contenue vibre en lui, ses vieux maîtres et ses jeunes élèves écoutent sa parole inspirée. En lui rien de petit, ni rien de petit autour de lui. Si le vigoureux Jordaens,

l'impétueux Schut, l'élégant et sentimental Van Dyck brûlent de l'égaler ou de lui disputer les palmes de la gloire ; si Adam Van Noort et Otto-Venius sont venus pour rendre hommage à leur ancien élève, c'est avec la noblesse de sentiment qui convient à des rivaux ou à des maîtres de cette valeur. L'envie, signe des âmes viles, n'a pas de prise ici ; les calculs mesquins, œuvre des natures lâches, sont inconnus ; la jalousie, sentiment des talents médiocres, serait honnie. Grands artistes, grands caractères. Le cénacle dont Rubens est le centre d'attraction, respire grandement dans cette apothéose de l'école anversoise. Les successeurs n'ont qu'à marcher dans le large sillon de lumière et de vérité tracé par eux.

Hélas ! les prodiges du génie ne se léguent pas comme les trésors de l'activité matérielle. Il en est de ces successeurs qui failliront à la haute mission, les uns par le caractère, les autres par le talent. Mais l'ensemble en reste imposant. Quelle école peut faire défiler une pléïade pareille. Salut, De Craeyer ; salut, Teniers ; salut, Van Diepenbeeck, et Quellin, et Breughel, et Daniel

Zegers, et Snyers, et Snyders, et Fyt, et De Heem, et Brouwer, et Coques, et Boeyermans; et vous tous, amateurs passionnés de la forme riche et vivante, maîtres qui avez cherché à dispenser la lumière et la couleur avec plus de prodigalité encore que la nature tout en la respectant comme guide!

Nature, mysticisme. Renaissance, Art gothique. Deux pôles, deux mondes! Si d'un côté du Génie d'Anvers brille le flambeau de l'Art moderne, de l'autre brûle le foyer de l'Art mystique. Ses architectes projettent des cathédrales, audacieux poèmes de pierre qui devront s'élancer au ciel et sembleront défier l'éternité; Quentin Massys ébauche une de ces têtes de Christ qui feront pleurer l'humanité contemporaine et dont la perte sera pleurée par la postérité la plus reculée, même devenue incrédule; Floris demande des inspirations à l'art religieux de l'Italie, et Pourbus, et Michel Coxcyen, et Jean de Mabuse, et Goltius, avec beaucoup d'autres partagent ce culte et vivent de cette idolâtrie.

Aux extrémités de cette trilogie picturale se groupent les sculpteurs et les graveurs, les premiers du côté de l'école des *Imitateurs*, de ces peintres qui avaient sacrifié le culte de la couleur à celui de la forme; les autres faisant suite à la glorieuse école de Rubens dont ils perpétuent et popularisent les œuvres colossales. Ici Lucas Voterman, Paul Pontius, les De Jode, Wierix, les Gal, Hondius, Bolswert; là, Van Mildert, Faidherbe, Artus Quellin le jeune, Kerrickx, Verbruggen, Moermans, De Pompe, Vervoort.

Ils viennent tous à cette fête de l'intelligence, ils se pressent sous les sévères arcades de ces Champs-Elysées de l'art, et l'azur de l'atmosphère rayonne sur leurs têtes, comme une bénédiction et comme un emblême.

Si nous entrons dans les détails de la représentation de ce cycle historique, notre attention se fixe sur bien des points différents. Dans ce vaste ensemble si bien coordonné, si harmonieusement combiné, chaque figure est par elle-même une composition habile où se révèlent le goût de l'ar-

tiste et la sûreté de sa science. Détachez de la toile cette figure du Père Zegers et isolez-la, ne sera-ce pas un tableau magistral? Placez sur un piédestal celle de Frans Floris, n'aurez-vous pas un monument? Encadrez à part Quentin Massys, plein de vigueur et d'intelligence, assis sur l'enclume traditionnelle, ou Van Dyck dans sa suprême élégance, ou Brouwer, le débraillé, ou le pensif Kóeberger, ou Coques et Ryckaert s'avançant de pair, ou Pontius, à l'attitude noble et gracieuse, et ne serez-vous pas frappé immédiatement de la *maëstria* avec laquelle chacun de ces types, qui font si bien dans la donnée générale, est, en outre, rendu dans ses moindres détails. Tout est achevé, et ce n'est pas un des moindres sujets d'étonnement que de constater le respect avec lequel est traitée chaque forme, sans rien faire perdre au caractère d'ampleur que présente l'ensemble.

L'artiste n'a reculé, d'ailleurs, devant aucune des difficultés techniques que comporte une si grande variété dans les attitudes et les gestes des personnages. Ceux qui savent, par exemple, com-

bien le rendu de la main est parfois un écueil, admireront la facture ferme et distinguée de toutes celles que De Keyser a dû représenter dans les poses les plus différentes. Les amateurs du vrai réalisme peuvent ici venir prendre une leçon. Nous pourrions en dire autant des têtes, avec cette remarque que dans certaines têtes de personnages secondaires, un peu plus d'accent, loin de nuire à l'harmonie du tout, ne ferait qu'y donner plus de valeur encore.

Quant aux draperies elles défient toute critique. Le jet en est naturel et mouvementé, la tonalité vigoureuse. Dans une composition de cette nature où la lumière frappe de face également partout, les conditions du clair-obscur sont obtenues uniquement par une savante combinaison des tons et des couleurs.

Il faut remarquer aussi que la force de ton à laquelle De Keyser a pu parvenir est, si nous osons employer cette expression, tout intrinsèque, car la peinture est mate, elle garde le caractère de la fresque, bien que l'emploi de la toile ait été

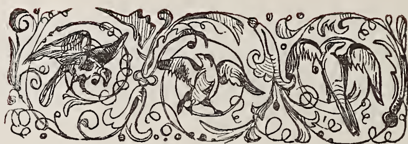
adopté comme meilleur et plus durable que celui des parois humides des bâtiments du Nord.

Dans un coin perdu de l'extrémité du panneau central de gauche figure le portrait de l'auteur, que l'on sait avoir été ajouté après coup, lorsque l'œuvre déjà achevée allait être livrée au public. Si les siècles futurs ont encore des légendes, cet incident formera sans doute l'objet de l'une d'elles. Aujourd'hui c'est une simple histoire qui fait honneur à la modestie de l'auteur. De Keyser, à cette résurrection d'un passé glorieux, n'avait voulu mêler aucune figure contemporaine et il s'était tout d'abord appliqué à lui-même cette règle d'exclusivisme. Amis, amateurs, autorités administratives cherchaient en vain, se basant sur des exemples historiques, à le faire revenir de cette idée, et à l'engager à glisser son portrait dans son œuvre, lorsque, à la fin, la régence d'Anvers prit sur elle de lui imposer, par une lettre officielle, cette légère modification à un travail dans lequel elle n'était intervenue jusque-là que pour s'acquitter des obligations financières de son con-

trat avec l'artiste. Il eût fallu plus que de la mauvaise grâce pour résister. De Keyser se soumit, mais non sans malice, car il peignit sa tête sur le corps du moins connu des anciens peintres déjà représentés, et il se fit figurer dans la notice explicative de l'œuvre comme personnage inconnu. L'esprit ne gâte pas la modestie.

Les trois compositions centrales dont nous avons parlé jusqu'à présent résument d'une manière générale le développement de l'École flamande. Il nous reste à parler des douze autres panneaux, et de l'ornementation du plafond, ainsi que de la décoration architecturale de la salle, celle-ci œuvre d'un concitoyen, M. Weerts, qui s'est montré tout-à-fait à la hauteur de ce que l'on était en droit d'exiger pour un travail de cette importance.





Dans l'étude que nous avons faite des trois grands panneaux qui sont la synthèse de l'histoire de l'École anversoise, nous nous sommes attaché à saisir jusqu'à quel degré, par l'ensemble de ses qualités, l'œuvre de N. DE KEYSER se rapproche de l'idéal esthétique en rapport avec l'idée qui a présidé à la conception de l'œuvre et avec les moyens d'exécution dont disposait l'auteur.

Si les trois grands panneaux synthétiques ont ce cachet de noblesse, d'harmonie et de puissance auquel nous avons rendu hommage, si leur caractéristique est d'être pleins de vie et de pensée, les douze panneaux qui confirment et développent, par la représentation d'épisodes particuliers, la

conception générale, participent de ces mêmes qualités avec des nuances variées.

Ils ont pour but de rappeler les influences subies et exercées par l'art anversois, et de retracer quelques faits glorieux de son histoire liée à celle de la ville.

Deux de ces tableaux illustrent l'influence exercée sur l'École d'Anvers par des Écoles étrangères.

Bruges, Rome; Van Eyck, Raphaël : voilà les deux centres artistiques dont la vitalité rayonne un instant jusque sur Anvers, voilà les deux génies qui laissent une empreinte dans l'histoire de notre École.

Roger Vander Weyden reçoit à Bruges les conseils de Jean Van Eyck ; Bernard Van Orley s'inspire à Rome de la présence et des leçons de Raphaël : deux scènes similaires, mais exécutées dans des données toutes différentes. La première, réalisée dans une gamme sobre, sévère, mais pleine de vigueur réelle, offre un caractère

de concentration et de recueillement, qui convient admirablement à l'atelier du gothique peintre brugeois ; la seconde, c'est l'éclat, c'est la vie débordante, c'est l'aspiration vers la lumière et la couleur, c'est le ciel bleu, profond et transparent, l'atmosphère chaude et vibrante, à côté du ciel gris et mélancolique du nord. L'un et l'autre ciel ont leur poésie, comme l'un et l'autre tableau.

La figure de Raphaël se développe dans sa jeunesse et sa beauté ; Van Orley, également dans la vigueur de l'âge, écoute avec intérêt les paroles de son illustre ami. Dans une galerie adjacente on distingue les traits de Michel Ange et de Sébastien del Piombo. Jules Romain se tient à côté de Van Orley.

Jean Van Eyck est vieux, ridé, presque brisé par l'âge ; il consume ses jours dans un travail obstiné ; Roger Van der Weyden, déjà grave et sérieux dans sa jeunesse, plein de respect pour le vieux maître, écoute et admire en silence. La noblesse est sur son front, la distinction dans toute sa pose. Il y a du héros dans cet artiste. Il serait très-simple dans

l'action, comme il est austère dans la pensée. Le groupe de ces deux hommes, avec le choix sévère des accessoires, constitue à nos yeux, comme coloris, peut-être le plus beau morceau de l'œuvre de DE KEYSER. Dans le fond de l'atelier, Hugo Van der Goes, de tragique mémoire, et Antonello de Messine, qui répandra en Italie le secret de la peinture à l'huile, sont à leur travail et contribuent à augmenter la grandeur des souvenirs évoqués par cette page magistrale.

Quant à l'influence de l'École anversoise sur l'art étranger, elle est multiple et s'étend au loin. Les frères Bril la portent à Rome, Denis Calvaert dans l'Italie du Nord où il fonde l'Académie de Bologne, Artus Quellin en Hollande, Edelinck en France, Van Dyck en Angleterre, Spranger en Allemagne. Anvers envoie ainsi au monde entier ses peintres d'histoire et de portrait, ses paysagistes, ses sculpteurs et ses graveurs. Six grandes pages picturales illustrent ces souvenirs glorieux. Elles se distinguent par la simplicité et le naturel de la composition, l'élégance des lignes, l'aisance

des attitudes, la vérité et la variété des physionomies, le charme du coloris.

Le moment choisi dans la vie de ces artistes est heureux, et nous pensons que quelques lignes consacrées à préciser ce moment pour chacun des sujets seront lues avec intérêt.

Barthélémy Spranger, dans le cours d'une carrière aventureuse, avait passé plusieurs années à Rome, lorsque l'empereur Maximilien, par l'intermédiaire du célèbre statuaire flamand Jean de Bologne, établi à Florence, le fit appeler à Vienne avec l'architecte-sculpteur Jean Mont, afin d'y exécuter certains projets de décoration monumentale. On était en 1575. Leurs travaux, commencés avec une grande activité, furent interrompus par la mort de l'empereur. Rodolphe II, qui succéda à Maximilien, ne se soucia guère dans les premiers temps ni des beaux-arts ni des artistes auxquels son prédécesseur avait fait des commandes. Il fut rappelé à l'ordre par le fait de Spranger et d'une façon assez originale.

Il était parti pour Prague emmenant l'architecte Mont. Celui-ci, laissé quelque temps encore sans occupation, perdit patience, quitta secrètement la cour, se rendit à Constantinople et s'y fit musulman.

Le départ de son camarade Mont, provoqué par la conduite de Rodolphe II, jeta Spranger dans une violente colère. Il n'était pas habitué à dissimuler, il avait toujours fait preuve d'un caractère loyal. Il annonça hautement qu'il quittait le service de l'Empereur, et se mit à travailler pour des particuliers. Il parla même de retourner en Italie. Bravo, Spranger ! le talent doit se faire respecter, et une leçon donnée à un souverain est un service rendu à l'humanité ! (1) La leçon était bonne ; elle porta fruit. L'attitude énergique de Spranger donna à réfléchir à Rodolphe II ; il avait beau être l'empereur, il était inquiet de l'opinion qu'on se formerait de lui en Italie par le retour de Spranger. Il fit prier ce dernier de ne point partir, l'appela

(1) Pendant son séjour à Rome, calomnié par Vasari auprès de son protecteur le pape Pie V, Spranger s'abstint de toute récrimination, dédaigna même de se plaindre, et ne songea à repondre à ses ennemis que par son travail.

à Prague, et l'y combla d'égards et de commandes. Ce qui mieux est, il s'attacha à lui sincèrement.

Spranger avait trente et un ans, et il entra alors dans une période de travail extrêmement féconde. Sa maison, qu'il décora de peintures, devint le rendez-vous brillant des hommes d'élite; Rodolphe II ne pouvait plus se passer de lui et fréquemment lui faisait des visites de plusieurs heures dans son atelier. Il lui conféra des titres de noblesse et le força d'ajouter à son nom celui de Van der Schilde; « mais, dit un biographe, le peintre n'en resta pas moins pour la postérité Barthélémy Spranger, tant il est vrai que si les rois peuvent faire des grands seigneurs, il n'est pas en leur pouvoir de faire des artistes célèbres. Ceux-ci ne devront jamais leur génie qu'à Dieu, et leur renommée qu'à eux-mêmes. »

Spranger ne devint ni plus fier envers les autres, ni plus flatteur envers le souverain. Il resta l'homme droit et digne, dans toutes ses relations.

De Keyser nous l'a montré dans son atelier au

moment d'une des visites de Rodolphe II. Il est entouré de George Hoefnagel, le célèbre miniaturiste, de Giles Sadeler, l'excellent graveur, de Roland Savery, le peintre de batailles et de paysages. Un personnage de la Cour suit l'Empereur. Le groupe est calme et les expressions aussi. C'est cependant un bon type que celui de cet empereur joufflu qui s'installe carrément dans le fauteuil et qui examine le travail de Spranger de l'air de grand connaisseur que prennent volontiers les protecteurs puissants. Spranger n'est plus dans la jeunesse de l'âge ; il est arrivé à l'apogée de son succès artistique, mais la nature, prodigue à son égard, lui réserve encore un grand nombre d'années.

Vers la même époque que cette scène se passe à Prague, Denis Calvaert enseigne son art dans l'Académie de Bologne, dont il est un des fondateurs, à des élèves qui deviendront des maîtres et que la postérité appellera avec orgueil le Dominiquin, Guido Reni, L'Albane, Aug. Carrache.

Denis Calvaert est une intéressante figure dans l'histoire de l'art flamand : jeune encore, ayant à peine vingt ans, peignant le paysage, mais très-inhabile dans le dessin de la figure humaine, il part pour Rome, traverse rapidement les villes du nord de l'Italie, voit à Venise les chefs-d'œuvre de Giorgione, du Titien, de Palma, du Tintoret, de Paul Véronèse, arrivé à Bologne, y est très-bien accueilli par le chef d'une grande famille, à cause de son talent à jouer du luth, et y reste !

L'école bolonaise était pourtant en décadence, et Denis Calvaert lui-même avait son éducation à refaire. Il la refit. Il fut plus tard à Rome, et n'y resta que le temps de la perfectionner. Puis il retourna à Bologne, la ville de son étrange prédilection. Avant son départ, le pape Grégoire XIII lui avait demandé s'il n'avait pas quelque grâce à solliciter : *Non altra que d'essere lasciato andar via* (pas d'autre que de pouvoir partir), avait répondu l'artiste.

A Bologne, sûr de sa science, convaincu de la nécessité de restaurer les études classiques, il ouvre, dans le palais de ses protecteurs, les Bolognini, une école où bientôt affluent les élèves et les commandes de tableaux.

« Il forma, dit l'écrivain italien Lanzi, jusqu'à cent trente sept professeurs de peinture parmi lesquels on en peut citer plusieurs qui excellèrent dans leur art. » Les noms de ceux que De Keyser a groupés autour de lui, le disent suffisamment : c'est le Guide, l'Albane, le Dominiquin, Aug. Carrache. Calvaert est debout au milieu d'eux, se livrant à une démonstration, et sa pose énergique est d'accord avec ce que les historiens racontent de la trempe impétueuse de son caractère. C'est un excellent type rendu avec une certaine crânerie qui fait presque pâlir les types qui l'entourent.

Le tableau voisin représente les deux frères Mathieu et Paul Bril, paysagistes anversois, à la cour du pape Grégoire XIII. De toute la série traitée par De Keyser, ce dernier tableau est le seul où dans l'exécution le talent du maître ait

quelque peu fléchi pendant sa longue lutte avec les plus grandes difficultés de l'art. Sans doute, considérée à part, cette page a beaucoup de mérite mais, comparée aux autres, elle est d'une touche moins grasse et moins vigoureuse.

Quant à la situation, quelle est-elle? Les deux artistes flamands ont apporté á l'Italie un art pour ainsi dire nouveau, la peinture de paysage, ou pour parler plus exactement le paysage traité pour lui-même. Quoique jeunes encore, ils ont acquis une célébrité à laquelle le pape Grégoire XIII est le premier à rendre hommage. Il a la louable ambition de leur faire peindre en fresques plusieurs salles du Vatican. Ce n'est donc pas un moment ordinaire que celui où cette entreprise importante est décidée entre eux, et le pape a dû y apporter autant de sollicitude que les artistes d'enthousiasme et d'émotion.

Le tableau représentant Antoine Van Dyck à la cour d'Angleterre a toutes les séductions. Le voilà ce peintre des souveraines élégances et des profonds sentiments, on le devine, on le comprend,

on doit dire : c'est lui ! De quelle manière nerveuse sa personnalité est rendue, et comme il est noblement posé, ce roi de la palette, en face de ce roi du sceptre, tous les deux prédestinés à mourir jeunes et d'une façon émouvante : le peintre dans le découragement et le chagrin, le roi sur l'échafaud !

Le moment choisi par De Keyser est celui où Charles Ier vient poser dans l'atelier de Van Dyck, pour le fameux portrait actuellement au Louvre, qui a fait l'admiration de tant de critiques et ému tant de cœurs.

Il est plein d'éclat et de charme, ce tableau ; les figures en sont belles et vivantes, l'air y circule, les détails en sont riches et variés, le dessin est noble, le coloris a une franchise et un moelleux qui captivent le regard, les têtes sont expressives et traitées de main de maître.

Un artiste qui eut beaucoup de chance avec beaucoup de talent c'est Gérard Edelinck.

Au début de ses études il trouve un maître, Corneille Galle, qui a la franchise de le ramener un beau jour chez son père en disant à ce der-

nier : « je n'ai plus rien à lui montrer ; il grave à présent mieux que moi. Si je le gardais encore, je lui ferais perdre son temps. Je vous le rends donc. » Arrivé à Paris pour y chercher du travail et de la célébrité, Gérard Edelinck s'y met au service de François Poilly, qu'un généreux scrupule empêche bientôt de profiter des aptitudes étonnantes et de la science de son aide, et qui le produit dans le monde artistique. Bientôt Edelinck est protégé par le dispensateur des encouragements officiels, par le peintre Lebrun ; puis par Colbert et par Louis XIV lui-même. Sa vie n'est plus qu'une suite de succès, et ces succès il les mérite par son talent prestigieux et la noblesse de son caractère. En 1687, il est élu membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et c'est cette circonstance que De Keyser a choisie pour rappeler l'influence en France de l'école d'Anvers. Elle n'est pas le résultat d'un fait isolé, cette influence, nous trouvons autour d'Edelinck plusieurs illustrations flamandes, François Millet, Van der Meulen, Abraham Genoels. Colbert en personne apporte au célèbre graveur sa

nomination de conseiller à l'Académie ; Lebrun et Mignard attestent par leur présence combien cet honneur est mérité.

Le sujet est traité avec distinction. Les fastueux habits de l'époque, les perruques à la Louis XIV donnent à ce panneau un caractère particulier au milieu des autres. Le pinceau de DE KEYSER s'y est promené habilement, et a produit un ensemble très harmonieux.

Une bien jolie composition est encore celle qui nous montre Artus Quellin, le vieux, à Amsterdam où il exécute des travaux de sculpture pour l'hôtel-de-ville, et où le bourgmestre André de Graef vient le visiter dans son atelier. Tout simple qu'est le sujet, la scène est animée, on respire à l'aise, il y a un mouvement, une vibration, un rhythme dans cette immobilité, comme dans le moindre fragment de l'Iris du fronton oriental du Parthénon. La gamme de couleur est discrète, mais d'une accentuation très-juste et très-raffinée. Les plans s'accusent admirablement et l'ensemble a un grand aspect.



l nous reste à parler de quatre grands panneaux, qui rappellent des faits glorieux pour l'école anversoise et se trouvant en connexité intime avec l'histoire de la cité.

Il y a d'abord *la Construction de l'Hôtel de Ville*. Nous sommes en 1561. Corneille De Vriendt, architecte-sculpteur, qui a été chargé d'élaborer les plans du nouvel édifice, vient les soumettre à l'examen des magistrats. Il y a là l'écoutète Jean Van Immerzeel, le bourgmestre Jean Van Schoonhoven, les échevins et le greffier. La scène est grave, et la composition, d'un dessin sévère, est sobre de couleur.

L'*Institution de l'Académie Royale* est rappelée

dans un autre panneau. La domination espagnole nous a fait assez le mal pour que dans le grand nombre d'actes posés par elle, il y en ait du moins un qui échappe à la vindicte de la postérité. Ce fut en 1663 que la Gilde de St-Luc obtint du roi d'Espagne Philippe IV les lettres patentes qui instituaient l'Académie royale d'Anvers sur le pied des Académies de Rome et de Paris.

Le tableau de De Keyser représente David Teniers (le jeune) à la tête d'une députation de la Gilde, venant recevoir le document royal des mains du marquis de Caracena, gouverneur des Pays-Bas.

L'exécution de ce tableau a les qualités que comporte le sujet : l'élégance et la dignité, une agréable variété de détails, l'harmonie du coloris. Le marquis de Caracena n'est suivi que de son secrétaire ; David Teniers est entouré du peintre Martin Huybrechts, d'Ambroise Breugel, et de Henri Van Halmale, magistrat, chef-homme de la confrérie de St-Luc, dont un portrait, peint par Thys, existe au Musée de notre ville.

Un troisième panneau nous montre une réunion des savants de l'époque dans l'atelier de Rubens, pendant que ce dernier travaille à son célèbre tableau de *La descente de Croix*. Il était bon de rappeler par un épisode spécial la figure de Rubens si grande dans l'histoire. On ne peut assez insister sur la valeur d'exemples de ce genre, et DE KEYSER a eu l'inspiration heureuse en ne se bornant pas à faire à ce génie national une place glorieuse au milieu des artistes représentés dans le grand panneau central, et en lui rendant un hommage particulier comme penseur et comme savant.

Hommage mérité ! Rubens domine son siècle de toute la hauteur du génie que lui donna la nature et de la science qu'il acquit et qui devint la base du développement de ce génie. Il est resté pour la postérité une grande leçon toujours vivante parce que en lui s'est trouvée réalisée cette alliance belle et heureuse de la science et de l'art, de la pensée et du sentiment, de l'idée et de la forme ; alliance féconde qui donne aux œuvres d'art un si rare cachet de supériorité. Versé dans la connaissance des langues anciennes et des langues

modernes, dans celle de l'histoire et du droit, lecteur passionné de Tite Live, de Cicéron, de Plutarque, de Sénèque, profond penseur lui-même et en même temps homme de cour et habile diplomate; architecte remarquable et peintre de génie, Rubens a laissé à ses successeurs autant d'exemples à suivre que de chefs-d'œuvre à admirer.

Les grands hommes laissent ainsi dans l'histoire une trace lumineuse qui se projette non pas sur un étroit sentier mais sur la large route de la vie humanitaire. Léonard de Vinci fut écrivain, architecte, ingénieur, peintre, Léonard de Vinci fit des découvertes en mécanique et en physique, et, au milieu de ses créations artistiques et de la rédaction de ses théories sur l'art, creusa des canaux, établit des digues, éleva des fortifications, et écrivit un traité de mécanique.

Michel Ange fut poëte, penseur, architecte, sculpteur, peintre; Michel Ange de vingt-six à trente ans quitta le ciseau et la palette, et vécut dans la solitude pour faire une étude profonde de

la Bible et des poëtes; à trente ans il reparut et devint l'archange de l'art. Il parle plusieurs langues; à un moment donné il sera diplomate; à un autre moment, il se fera guerrier et sera chargé de défendre Florence, sa patrie!

Ce tableau de DE KEYSER nous montre Rubens dans son atelier entouré des principaux savants d'alors, parmi lesquels on distingue l'évêque d'Anvers Jean Malderus et Balthazar Moretus. Il est là à la fois l'artiste, le savant et l'homme de haute compagnie. Il y rayonne d'un éclat plus intime que dans la composition centrale, et nous oserions presque dire palpable. On ne pouvait mettre plus de pensée dans cette tête, plus de grandeur modeste dans toute l'attitude.

Le tableau est peint avec beaucoup de fermeté. La tête de l'évêque Malderus est un chef-d'œuvre de modelé et de couleur. L'ébauche de la *Descente de croix* forme une partie du fond disposé très-originalement.

Cette page, consacrée à Rubens, considéré comme illustration scientifique, fait penser à un

autre épisode de son existence, mais dont la peinture ne saurait rendre le côté piquant. Il était à la cour du duc de Mantoue. Celui-ci, un jour, entre inopinément dans son atelier et le trouve récitant des vers de Virgile applicables au tableau qu'il peignait. Aussitôt le duc lui adresse la parole en latin, et Rubens, sans être le moins du monde surpris, lui répond dans le plus pur dialecte de Rome ancienne.

Nous arrivons au quatrième panneau de cette série. Il n'est personne qui ne s'arrête frappé devant cette œuvre magistrale destinée à consacrer à jamais le souvenir de la visite d'Albert Dürer à Quentin Massys.

Dans le premier grand panneau central, nous avons vu Quentin Massys, dans toute la force de la jeunesse, assis sur son enclume et ébauchant une tête de Christ. Nous le retrouvons ici courbé par l'âge, mais toujours ardent au travail. Quel jour pour lui et quel épisode mémorable dans l'histoire de l'école: voilà que dans son atelier

entre Albert Dürer, la gloire de l'Allemagne, suivi de plusieurs artistes étrangers, tandis que Lucas de Leyden, Erasme, Jean de Maubeuge et d'autres sont venus se grouper autour de leur collègue flamand.

N'avez-vous pas été frappé de cette majestueuse figure du maître allemand? Quelle tête de caractère! Comme le personnage est grandement posé! Quelle ampleur dans le drapé? Avez-vous remarqué combien les deux figures principales se complètent bien par la variété des attitudes et des costumes?

Le souvenir de cette visite est mentionné dans le journal de voyage écrit par Albert Dürer pendant son séjour dans les Pays-Bas. Il n'ajoute aucun détail. Il nous a paru intéressant de rechercher la page où il est question de sa présence à Anvers. La bonhomie du récit et les détails de ménage dans lesquels il entre, ne risquent-ils pas de diminuer l'impression de grandeur que produit le personnage lui-même? Il n'en doit pas être ainsi; la naïveté de l'époque et la bonhomie du voyageur peuvent faire sourire, mais elles ne

diminuent rien au mérite des caractères ni au prestige du talent.

Voici donc ce que raconte Albert Dürer de son passage à Anvers :

Après Cologne, nous primes le coche pour Antorf (1). Arrivé là, je descendis à l'auberge, chez Joost Plankfeld, et le même soir, je fus invité par le facteur des Fugger nommé Bernard Stecher, qui nous régala d'un repas somptueux. Mon épouse, cependant, dina à l'auberge. Quant au cocher qui nous a transportés à trois, je lui ai donné trois florins d'or.

» Le dimanche suivant, fête de St.-Oswald, les peintres m'invitèrent également, en compagnie de ma femme et de ma servante, à leur chambre où tout était en service d'argent et autre ornementation précieuse et d'un manger archi-excellent. Les épouses de ces messieurs étaient aussi toutes là et quand on me conduisit à table, les convives se rangèrent sur deux files, comme s'il s'agissait

(1) C'était sous cette dénomination que les Allemands, surtout à l'époque où vivait Albert Durer, désignaient Anvers.

de l'introduction d'un grand seigneur. Il y avait également parmi eux des personnes très-notables qui par leurs révérences se montrèrent envers moi on ne peut plus humbles, en me disant qu'elles étaient prêtes à faire pour moi tout ce qu'elles croyaient m'être agréable. Quand j'eus pris place, l'huissier des seigneurs d'Anvers vint à moi, suivi de deux valets, et me versa, de la part de ces seigneurs, quatre chopines de vin en me disant que telle était une marque de l'honneur qu'ils voulaient me faire. Je leur présentai mes remerciements obéissants et témoignai de ma bonne volonté. Après cet huissier, je reçus le compliment de maître Peter, charpentier de la ville, qui me versa également deux chopines de vin en m'offrant ses services. Pour lors, quand nous eûmes été longtemps essemble et en grande joyeuseté bien avant dans la nuit, ces messieurs, portant des lanternes, me ramenèrent solennellement à mon logement et protestèrent de nouveau envers moi de leur bonne volonté et de leur disposition à me rendre service en tout ce que je désirais. Je les remerciai et fus me coucher.

« J'ai été aussi dans la demeure de maitre Quintius ([1]). Je suis aussi retourné voir les arbalétriers sur trois de leurs grandes places d'exercice. J'ai diné une seconde fois chez Staber. Ensuite une autre fois chez le facteur du Portugal dont j'ai fait le portrait au charbon, comme aussi celui de l'aubergiste mon hôte. Joost Plankfeld m'a donné un joli cor blanc. »

Cet extrait du journal de voyage d'Albert Dürer, malgré les lacunes de la traduction, n'a-t-il pas sa saveur, surtout en présence du tableau dont nous venons de parler et par la description duquel nous terminons notre examen des belles peintures du pourtour de la salle !

([1]) Quentin Massys.







e plan d'ensemble de ces peintures est complété par la décoration du plafond.

Ici c'est l'allégorie qui domine, et la pensée y trouve au milieu de détails pittoresques, un champ fertile de réflexions.

Vingt-quatre compartiments composent la partie courbe du plafond, dont la partie horizontale centrale forme lanterneau.

Les motifs décoratifs qui remplissent les panneaux courbes se rattachent très bien au sujet général et présentent par leur réunion un aspect très agréable et habilement varié.

C'est d'abord au-dessus du grand panneau central la figure de St.-Luc, patron de la Gilde, avec

ses attributs, l'air inspiré, et traité d'une manière très ample et trés magistrale dans sa sobriété.

A droite et à gauche sont représentées les principales sources d'inspiration : l'histoire sacrée, figurée par les tables de la loi émergeant des nuages du mont Sinaï; l'histoire profane, par le buste d'Hérodote; la philosophie personnifiée en Platon; la poésie en Homère; le foyer domestique et le travail symbolisés par la gracieuse allégorie des tourterelles et par des instruments de la vie d'intérieur; la nature, rappelée par un ensemble d'éléments empruntés à la marine, à la vie des champs, aux fleurs etc.

L'exécution de ces panneaux est aussi sobre que la conception en est simple et sans prétention. Sauf la composition de St.-Luc, peinte dans une gamme distinguée mais sévère, ils sont traités en grisailles, d'une manière très-large, sur fond rouge. Ils produisent ainsi un effet de camée qui est trés-réussi et qui contribue puissamment à l'aspect général si flatteur de la salle.

Naturellement le même système a été appliqué aux trois autres côtés.

En face de la figure de St-Luc est assise une figure symbolique de femme représentant la Patrie; d'un côté se trouve le buste du fondateur de notre dynastie; de l'autre, celui du souverain actuel.

Puis à droite et à gauche de cette composition centrale sont rappelés par des médaillons, des écussons, des bannières, des banderolles entrelacées, etc., les souverains sous le règne desquels l'École flamande a brillé le plus, les Communes, les corporations civiles, les confréries religieuses, les donateurs particuliers qui ont contribué au développement de l'École, en un mot tous ceux qui lui ont accordé une protection, un appui, un encouragement.

Enfin les deux côtés latéraux de la voûte rappellent les faits qui se rattachent spécialemeut à l'Académie d'Anvers depuis sa fondation par le roi Philippe IV d'Espagne en 1663. L'artiste y a inscrit les priviléges octroyés à cette institution célèbre par Maximilien Emmanuel, duc de Bavière, le prince Charles de Lorraine, sa réorganisation

en 1741, celle de 1804 et celle de 1817. On remarque les portraits de ces souverains et les noms des artistes qui ont dirigé l'institution.

Le panneau du centre de chacun de ces côtés latéraux est occupé, comme le panneau de St-Luc et celui de la Patrie, par une composition allégorique peinte. Ici c'est une figure symbolique de l'Enseignement, là c'est la personnification de l'Art civilisateur et moralisateur. Ces deux figures nous apparaissent comme la consécration vivante du but élevé qui a inspiré et guidé le peintre anversois dans sa vaste et difficile entreprise. Après avoir prêché toute sa vie d'exemple, il était digne de fixer à la voûte de l'entrée du Musée ce double symbole comme un suprême avis donné à tous ceux qui, dans la carrière artistique, veulent remplir complétement leur mission.

Les quatre allégories centrales de la partie voûtée du plafond couronnent, d'ailleurs, admirablement le cycle historique des peintures du pourtour de la salle : Inspiration, Patrie, Enseignement,

Art civilisateur et moralisateur, magnifique quadrilogie, riche de pensée et belle d'exécution!

La décoration architectonique de l'ensemble du Vestibule, entreprise par M. Weerts, de notre ville, sous la direction du peintre, est très-réussie dans son aspect général et dans ses détails. Elle est pleine de bon goût. Par ses teintes générales très-sobres, gris-vert et bronze, elle forme un fond solide et soutient et relève très-bien les peintures. Les motifs des ornements teintés et dorés des arcs et des saillies de la voûte sont charmants.

Nous avons terminé la description et l'examen de l'œuvre colossale de DE KEYSER. Cette œuvre a excité l'admiration générale, et nous ne faisons que joindre notre voix à celle de l'opinion publique. La Belgique a le droit d'être fière du triomphe artistique du maître anversois. Dès aujourd'hui elle peut revendiquer les peintures du vestibule du Musée comme un de ses titres de gloire au XIXe siècle. La postérité confirmera son jugement.

